
« All London was one grey temple of an awful rite » : Londres dans *The Hill of Dreams* d'Arthur Machen (1907)

'All London was one grey temple of an awful rite': London in *The Hill of Dreams* by Arthur Machen (1907)

Sophie Mantrant



Édition électronique

URL : <http://cve.revues.org/344>

DOI : 10.4000/cve.344

ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

ISSN : 0220-5610

Ce document vous est offert par
Bibliothèque nationale et universitaire de
Strasbourg (BNUS)



Référence électronique

Sophie Mantrant, « « All London was one grey temple of an awful rite » : Londres dans *The Hill of Dreams* d'Arthur Machen (1907) », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 77 Printemps | 2013, mis en ligne le 05 décembre 2013, consulté le 17 octobre 2017. URL : <http://cve.revues.org/344> ; DOI : 10.4000/cve.344

Ce document a été généré automatiquement le 17 octobre 2017.



Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« All London was one grey temple of an awful rite » : Londres dans *The Hill of Dreams* d'Arthur Machen (1907)

'All London was one grey temple of an awful rite': London in *The Hill of Dreams* by Arthur Machen (1907)

Sophie Mantrant

- 1 En 1924, Arthur Machen publie *The London Adventure : or, The Art of Wandering*, ouvrage qui est souvent considéré comme le troisième volume de son autobiographie. Dans ce texte comme dans plusieurs autres, Machen se souvient de ses déambulations dans Londres et il apparaît bien comme l'un de ces auteurs-flâneurs que Merlin Coverley considère comme les précurseurs littéraires de la psychogéographie¹. Comme le souligne le sous-titre de l'ouvrage, Machen insiste sur la nécessité d'errer sans carte et sans but, afin de se laisser surprendre par les *terrae incognitae* qui apparaissent parfois au coin de la rue. Il recommande de se perdre dans les ruelles les moins fréquentées, dans les quartiers excentrés, et de se laisser envelopper par un sentiment de mystère. Nombre de ses personnages sont eux aussi des flâneurs et certains manifestent un intérêt particulier pour la ville, par exemple Dyson dans « *The Inmost Light* » (1894), qui se consacre, dit-il, à cette science qu'est la physiologie de Londres. Pour lui, comparé à Paris, Londres est un monde mystérieux, complexe, difficile à appréhender. Un immeuble peut ainsi cacher en son sein une étonnante diversité :

London is always a mystery. In Paris you may say: « Here live the actresses, here the Bohemians, and the Ratés »; but it is different in London. You may point out a street, correctly enough, as the abode of washerwomen; but in that second floor, a man may be studying Chaldee roots, and in the garret over the way a forgotten artist is dying by inches.

(*The Inmost Light*, 53)

- 2 Cet artiste qui meurt à petit feu dans sa tour d'ivoire est le héros de *The Hill of Dreams*. Dans ce roman à dimension autobiographique, les quatre premiers chapitres ont pour

cadre le Pays de Galles, terre natale de l'auteur, et les trois derniers la capitale britannique, où Lucian Taylor espère pouvoir échapper à ce qu'il considère comme le maléfice de la campagne galloise et écrire en toute sérénité. Londres ne parviendra toutefois pas à apaiser son esprit tourmenté et le dernier chapitre suit les divagations d'un esprit halluciné dans lequel se succèdent des images confuses et déformées.

- 3 Le titre choisi à l'origine par Machen, *Phantasmagoria*, soulignait dès l'orée du texte l'importance de la vision et d'un thème qui parcourt l'ensemble de son œuvre : la transformation². Lucian Taylor est tel un prisme déformant qui effectue de multiples métamorphoses de Londres, souvent pour en faire un lieu de cauchemar qui n'est pas sans rappeler *The City of Dreadful Night* (1874) de James Thomson. Un autre intertexte pertinent, et auquel il est souvent fait référence dans le roman, est *Confessions of an English Opium Eater* (1821) de Thomas De Quincey. Il apparaît en effet que Lucian tombe peu à peu sous l'emprise de la drogue, facteur qui contribue bien entendu à la déformation du paysage urbain.
- 4 Après avoir souligné la qualité particulière de la vision du personnage, je m'intéresserai en particulier à la transformation de Londres en scène de théâtre sur laquelle se joue un rite infernal. Cette transformation obéit au principe de persistance qui sous-tend toute l'œuvre de l'auteur gallois, le passé se révélant être toujours présent. Comme bien d'autres textes de l'époque, *The Hill of Dreams* suggère que c'est au sein de la classe laborieuse que se trouvent les vestiges d'un passé que l'on croyait dépassé, mais la suggestion se fait dans un langage typiquement machénien.

« One touch of art made the whole world alien » (193)

- 5 Le regard de Lucian Taylor est celui d'un être différent, le regard d'un homme qui a connu l'extase telle que la définit Machen³ et qui s'est donné pour mission de traduire ce sentiment par le biais de l'écriture afin de le transmettre à son lecteur. Sa conception de la littérature est en tous points similaire à celle de son créateur et Lucian Taylor est de toute évidence une figure de l'artiste tel que le conçoit Machen. Il est présenté comme un initié, un être qui perçoit la présence du monde caché derrière le voile des apparences. Selon l'auteur gallois, cet être particulier ne peut être que solitaire, coupé de ses congénères, caractéristique qui est soulignée par les références intertextuelles. Le projet explicite de l'auteur était d'écrire un *Robinson Crusoe* de l'âme⁴ et l'image de l'homme isolé sur son île apparaît à plusieurs reprises dans le texte, notamment lorsque la banlieue de Londres est comparée à une mer déchaînée (« *the weltering suburban sea* », 220). *Gulliver's Travels* est un autre intertexte clef, qui apparaît sous la forme de nombreuses utilisations de l'appellation « yahoos », nom par lequel Lucian désigne ses congénères. Le protagoniste est conscient de la qualité particulière de sa vision et il parvient à la conclusion : « *one touch of art [makes] the whole world alien* » (193). La problématique du regard apparaît également dans l'image du microscope, qui semble tout droit sortie de *Gulliver*. Ce microscope, qui correspond à sa vision habituelle, Lucian décide de s'en passer afin de ne plus voir les repoussants yahoos de trop près. Ne plus regarder dans le microscope, c'est s'éloigner de ce monde imparfait et transformer les hommes en insectes insignifiants :

The spider is, no doubt, a very terrible brute with a hideous mouth and hairy tiger-like claws when seen through the microscope ; but Lucian had taken the microscope from his eyes. He could now walk the streets of Carmaen confident and secure, without any dread of interruption, for at a moment's notice the transformation could be effected. (144)

- 6 Comme la drogue plus tard, cette accommodation du regard permet à l'artiste de continuer à vivre dans un monde où il ne trouve pas sa place.
- 7 Pour cet homme hors du commun, la vie des faubourgs londoniens est d'une médiocrité insupportable. L'extraordinaire n'a pas droit de cité dans ces rues grises, où l'on ne croise que des gens vulgaires, c'est-à-dire sans relief : « *It would be alike futile to search amongst these mean two-storied houses for a splendid sinner as for a splendid saint ; the very vices of these people smelt of cabbage water and a pothouse vomit* » (220). Il est très souvent question de sorcellerie et de sainteté chez Machen, deux formes prises par l'extase et qui ont ceci de commun qu'elles sont des extrêmes⁵. Or, dans la banlieue londonienne, la médiocrité est telle que toute vie paraît absente. Le dernier chapitre contient un long paragraphe qui semble progressivement vider Notting Hill de toute vie⁶ : de languide, elle devient soporifique et fantomatique (« *narcotic and shadowy life* »), pour finir en simulacre de vie (« *simulations of life* »). Les habitants sont d'abord des êtres communs, sans traits distinctifs, puis ils se transforment en fantômes, et enfin en choses, en marionnettes (« *the senseless stir of marionettes* »). Une touche de couleur vive vient parfois se fixer sur la rétine de l'œil qui parcourt cette grisaille uniforme, par exemple le rouge de la viande crue sur l'étal du boucher : « [...] *shabby things in black touched and retouched the red lumps that an unshaven butcher offered* » (229-30). Lorsque cette image réapparaît, à la fin du paragraphe, un lien évident est établi avec la transformation de l'homme en insecte effectuée par le regard de Lucian, les femmes étant comme des mouches tournant autour des morceaux de viande : « *the things in black buzzed and stirred about the limp cabbages, and the red lumps of meat* » (230). C'est une autre image repoussante qui clôt la description de Notting Hill, celle qui fait des maisons une sorte de moisissure : « *its grey houses and purlieus had been fungus-like sproutings, an efflorescence of horrible decay* » (230). Apparaît très souvent dans le texte l'image de la gangrène urbaine, image qu'il faut aussi relier à la fascination pour la décomposition qui a marqué l'époque décadente et qui occupe une place importante dans l'œuvre de Machen.
- 8 Pour échapper à ce monde qu'il juge sordide et vulgaire, Lucian se réfugie notamment dans le passé. Plus précisément, lors de ses déambulations dans les rues de la ville, il cherche ce que Joëlle Prunghaud a appelé des « brèches temporelles », c'est-à-dire des « vestiges du passé enkysté dans la cité moderne », notamment ceux que l'on trouve encore à la limite externe de la banlieue : « *And so he had often fled away from the serried maze that encircled him, seeking for the old and worn and significant as an antiquary looks for the fragments of the Roman temple amidst the modern shops* » (220). Comme son personnage, Machen déplorait l'incursion de la modernité urbaine dans la campagne anglaise et se délectait comme lui lorsqu'il trouvait des restes du passé dans le « nouveau » Londres.
- 9 Mark Valentine utilise l'expression « réalisme satirique » (50) pour décrire la représentation de la banlieue londonienne dans *The Hill of Dreams*. « Réaliste », le texte l'est dans la mesure où il donne une image assez claire de la réalité de l'époque, de la croissance d'une ville qui se fait tentaculaire, de la monotonie des banlieues aux maisons de briques rouges. Cependant, l'image que le lecteur gardera sans nul doute en esprit est celle du Londres fantasmagorique que crée Lucian, un Londres qui est la scène sur laquelle se jouent ses visions.

« A stage of apparitions » (193)

- 10 Dans son ouvrage sur Londres dans les arts et la littérature, Nicholas Freeman accorde une large place à l'œuvre de Machen dans le chapitre où il étudie la représentation symboliste de Londres (« Symbolist London », chapitre 3), qu'il s'efforce de distinguer des représentations réaliste et impressionniste de la capitale. La peinture de Londres chez Machen correspond à ce que Freeman appelle la réaction mystique, celle qui voit dans la ville un mystère, pas simplement dans le sens d'énigme, mais aussi de secret occulte, réservé aux initiés. Sous le Londres visible se cache une autre réalité, que certains ont la chance ou la malchance d'entrevoir. Cette façon d'appréhender la ville apparaît clairement dans l'ouvrage autobiographique *Far Off Things* (1922), lorsque Machen se rappelle sa découverte de Londres, plus précisément sa découverte du Strand : « *No man has ever seen London; but at that moment I was very near to the vision — the theoria — of London* » (71). Le choix du terme grec *theoria*, notamment utilisé par Platon pour désigner la contemplation des Idées, souligne la perspective mystique adoptée. Plus généralement, on sait que la vision de Machen était celle d'un mystique pour qui le monde visible est un ensemble de signes qui proclament la présence du monde « réel », sans pour autant le dévoiler. Pour utiliser une image typiquement machenienne, le monde est un ensemble de hiéroglyphes, dont la littérature est un analogue linguistique. Dans *The Hill of Dreams*, l'apprenti écrivain se lance ainsi, comme son créateur, à la recherche des mots qui pourront traduire sa vision : « *searching for hieroglyphic sentences, for words mystical, symbolic* » (171). Une autre image fréquemment utilisée par Machen, comme par d'autres auteurs qui peuvent être qualifiés de « symbolistes », est celle du voile qui, tel celui de Maya, révèle et dissimule à la fois. Cette image apparaît plusieurs fois dans *The Hill of Dreams*, mais l'occurrence la plus intéressante pour notre propos est celle du dernier chapitre, alors que Lucian semble être aux portes de la folie pure ou de la mort : « *In a moment, it seemed, a veil would be drawn and certain awful things would appear* » (232). Il semblerait que la révélation suprême soit proche, révélation qui est précédée par des visions d'un autre monde.
- 11 Les visions de l'artiste sont de deux types. Les premières sont le fruit d'une intention, d'une création délibérée de l'esprit. Lucian fait des recherches au musée afin de pouvoir reconstruire en esprit la cité romaine qu'était autrefois Carmaen : « *he was gradually levelling to the dust the squalid kraals of modern times, and rebuilding the splendid and golden city of Siluria* » (146). Il peut ainsi mener une sorte de double vie, présent physiquement dans le monde des yahoos mais transporté en imagination dans un monde romain où il s'appelle Avallaunius, nom qui évoque immanquablement Avalon⁷. Il s'abstrait par exemple du monde réel et part se promener dans le jardin des délices d'Avallaunius lorsque l'un de ses congénères commence à lui parler... d'archéologie et de paganisme (147) ! L'attrait pour le passé dont il a été question plus haut apparaît donc ici sous une autre forme. Cependant, Lucian décide de bannir cette vision lorsqu'il arrive à Londres afin de rompre l'enchantement et de se consacrer entièrement à l'écriture. Le passé ne disparaît pas, mais il change alors d'aspect : il devient effrayant car les visions ne sont plus souhaitées et semblent faire incursion dans le présent, sur la scène londonienne. La métaphore théâtrale est utilisée à plusieurs reprises dans le roman et le voile si cher à Machen semble se transformer en rideau, qui se lève pour laisser voir un terrifiant spectacle.

- 12 Lorsqu'il s'intéresse au brouillard, ingrédient essentiel dans la représentation de Londres depuis Dickens, Nicholas Freeman souligne que l'utilisation qu'en font les symbolistes n'est pas identique à celle des peintres impressionnistes : il ne s'agit pas de transfigurer le banal en beau l'espace d'un court instant, mais de suggérer l'existence d'une frontière imperceptible (Freeman 150). Dans *The Hill of Dreams*, lors du premier hiver que Lucian passe à Londres, la ville est noyée dans un brouillard persistant qui permet l'apparition d'un autre monde. Il est l'élément externe qui facilite la transformation de la ville par l'observateur, un peu comme s'il constituait un écran sur lequel Lucian pouvait projeter les images cauchemardesques qui hantent son esprit, l'extérieur et l'intérieur s'alliant donc pour effectuer la transformation du réel. Le brouillard est explicitement comparé à un filtre déformant (« *distorting medium* », 191) mais l'expression qui retiendra notre attention ici est : « *the phantasmagoria of the mist* » (193). Elle renvoie simultanément au pouvoir déformant du brouillard, à la façon dont l'esprit halluciné introduit des éléments surnaturels dans le paysage urbain, et aussi à la rapidité avec laquelle se succèdent les images. Dans la vision kaléidoscopique d'un Lucian presque délirant, Londres devient un cercle de pierres magique, cadre d'un horrible rite : « *All London was one grey temple of an awful rite, ring upon ring of wizard stones circled about some central place* » (191). La ville se transforme ensuite en camp fortifié habité par une race maléfique à moitié humaine, le « Petit Peuple » (Tylwydd Teg) qui fait sentir sa présence dans de nombreux textes de l'auteur gallois. Ces êtres malfaisants de la mythologie celtique sont présentés dans les textes de Machen comme une race primitive ayant survécu dans les collines de sa région natale. C'est donc un passé lointain, largement inspiré par les paysages et les mythes du Pays de Galles, qui refait surface sur la scène londonienne. Ce retour est comme préparé au début du passage par la comparaison à des villes anciennes, qui amorce la métamorphose de Londres :

[I]t seemed to him as if he had strayed into a city that had suffered some inconceivable doom, that he alone wandered where myriads had once dwelt. It was a town great as Babylon, terrible as Rome, marvellous as Lost Atlantis. (191)

- 13 Dans *A Geography of Gothic Fiction*, R. Mighall présente le conflit anachronique comme le trait définitoire du gothique victorien. Il exclurait sans nul doute, et à juste titre, *The Hill of Dreams* de cette catégorie car la présence du passé dans le présent est manifestement le fruit d'un esprit halluciné et il n'y a donc pas de contact réel entre les deux époques. Ce contact existe cependant dans d'autres textes de l'auteur gallois, au sein d'une œuvre qui, prise dans son ensemble, n'est divisée que par des frontières fines et poreuses. S. T. Joshi a souligné qu'une seule vision sous-tend toute l'œuvre de Machen, celle de l'univers comme mystère insondable (13). De plus, il n'est pas rare que l'auteur reprenne les mêmes épisodes clefs, les même images, et parfois les mêmes phrases dans un grand nombre de textes, en n'effectuant que des variations mineures. Pour ne donner qu'un exemple, on retrouve l'image d'un personnage errant dans une plaine jonchée d'étranges pierres grises et atteignant un cercle magique dans « *The White People* ». Contrairement à ce qui se passe dans *The Hill of Dreams*, la survivance de rituels anciens n'est pas présentée dans cette nouvelle comme le fruit de l'imagination du protagoniste, une fillette initiée à la sorcellerie par sa gouvernante, et les deux strates temporelles entrent bien en communication. Le fantastique de Machen, qu'Évelyne Caron a défini comme un fantastique « d'essence archéologique » (38), est en effet fondé sur l'idée de la survivance du passé dans le présent, notamment sous la forme du Petit Peuple qui a survécu dans la campagne galloise. La frontière qui sépare *The Hill of Dreams* des récits surnaturels de

l'auteur semble d'autant plus fine que le Tylwydd Teg a apparemment établi ses quartiers à Londres.

« That fiery stage » (203)

- 14 Le point culminant du roman est une vision spectaculaire, relatée dans le sixième chapitre et dont des fragments reviennent de façon obsédante dans le dernier. « Spectaculaire » car ce qui est vu est assimilé à une pièce de théâtre qui se joue sur une scène flamboyante : « *a phantom play acted on [a] fiery stage* » (203). « Spectaculaire » car Machen a ici recours à la scénographie hyperbolique qui caractérise nombre de ses récits d'horreur surnaturelle. Un parallèle peut notamment être établi avec la nouvelle « *The Shining Pyramid* » (1895), qui a pour point culminant un rite infernal auquel assistent deux témoins horrifiés. Dans *The Hill of Dreams*, c'est une scène de rue somme toute banale qui se transforme aux yeux du jeune homme en orgie bachique effrénée⁸. Le quartier populaire où erre Lucian est animé car c'est samedi soir : les prostituées arpentent les trottoirs et les Londoniens, petits et grands, abusent de la boisson. Vue par les yeux de Lucian, la rue se transforme en pandémonium, en enfer peuplé de diabolins (« *imps* », 196) et placé comme il se doit sous le signe du feu. « *Aflame* », « *the flaring gas-jets and the naphtha lamps* », « *a flare of naphtha* », « *the flash* », la liste est longue (196). Cette rhétorique de l'excès apparaît également dans la saturation du champ lexical du bruit, la violence des sons étant mise en relief par la postposition des adjectifs dans « *Voices, raucous, clamant, abominable, were belched out of blazing public-houses* » (196). La phrase permet en outre de personnifier les bars, qui, comme leurs clients, imagine-t-on, éructent bruyamment. À part le noir, la seule couleur mentionnée est le rouge écarlate de la jeune fille soûle qui s'est débarrassée de ses jupons pour danser d'une façon qui semble littéralement endiablée. Apparaîtra ensuite une mystérieuse femme aux cheveux de bronze, de toute évidence une prostituée, mais qui devient pour Lucian une beauté envoûtante qui l'invite à participer au Sabbat. On voit ici que le mystère de Londres tient à la fois du genre théâtral, plus précisément de la diablerie, du rite ancien et du savoir occulte. Dans les textes de Machen, les créatures qui sont le plus souvent associées à de mystérieux rites, en particulier au Sabbat, sont les « *Little People* » et ils prennent ici la forme du « petit peuple ».
- 15 Ce passage est le seul où les classes sociales sont mentionnées explicitement dans le roman : il est ici précisé que c'est la classe laborieuse qui se livre à ce rite orgiaque abominable. Notons aussi qu'il est très brièvement fait allusion aux immigrés, par le biais du joueur d'orgue de barbarie italien (196). Cette vision de la « *working class* » est explicitement opposée à celle présentée dans le roman de De Quincey et Lucian finit par s'interroger : « *He wondered whether De Quincey also had seen the same spectacle, and had concealed his impressions out of reverence for the average reader. Here there were no simple joys of honest toilers, but wonderful orgies, that drew out his heart to horrible music* » (198). Dans *The Hill of Dreams* apparaît la vision de la classe laborieuse comme étant moins civilisée, plus proche de la bête, plus proche du limon primordial dont l'homme est issu. Il est intéressant de prolonger ici le parallèle avec « *The Shining Pyramid* » afin de souligner que la même image clef apparaît dans les deux textes. La phrase qui retiendra notre attention ici est celle où la foule grouillante se transforme en amas abject : « *People were crossing to and fro, jostling against each other, swarming about certain shops and stalls in a dense dark mass that quivered and set out feelers as if it were one writhing organism* » (196-97). Dans « *The*

Shining Pyramid », ce sont les « *Little People* » qui se rassemblent autour d'une jeune fille humaine, sans nul doute pour un épouvantable sacrifice. L'image de la masse grouillante occupe une place de choix dans ce passage, dont je ne citerai qu'une phrase: « *He [Dyson] stared into the quaking mass and saw faintly that there were things like faces and human limbs, and yet he felt his inmost soul chill with the sure belief that no fellow soul or human thing stirred in all that tossing and hissing host* » (Machen 2001, 94). La similitude est frappante et ne se limite pas à ces deux textes. En effet, la masse amorphe, ni solide ni liquide, est une image obsédante dans l'œuvre de Machen, où elle prend également la forme du corps qui se défait, par exemple dans « *Novel of the White Powder* », l'un des épisodes de *The Three Impostors* (1895)⁹. Au terme d'un rapide processus de décomposition, Francis Leicester n'est plus qu'une masse putride: « *I saw a writhing and stirring as of limbs, and something moved and lifted up what might have been an arm* » (Machen 2001, 207). Ce mouvement vers l'indifférencié revêt évidemment une dimension particulière lorsqu'il est placé dans un contexte post-darwinien marqué par l'angoisse de l'entropie et de la dégénérescence. On sait que le vertige ontologique provoqué par les théories évolutionnistes trouve une expression dans de nombreux textes fantastiques fin de siècle, notamment lorsqu'ils présentent des métamorphoses qui effectuent une régression vers la bestialité. Bien qu'elle soit le résultat d'une déformation du regard, la scène culminante de *The Hill of Dreams* n'est pas si éloignée de ces métamorphoses « fantastiques », typiques de ce que l'on appelle couramment le gothique darwinien (Darwinian Gothic). Elle contient en un sens le conflit anachronique étudié par Mighall puisque la classe laborieuse y est présentée comme un vestige d'une humanité plus ancienne, toujours présente dans la ville moderne.

- 16 Dans le chapitre qu'il consacre aux représentations symbolistes de Londres, Nicholas Freeman indique que ces dernières sont généralement sombres (202), tout en précisant que plusieurs textes de Machen font exception. En effet, de même que la campagne galloise peut être un lieu idyllique ou le repaire de créatures maléfiques, Londres a deux visages dans l'œuvre de Machen. Dans l'univers de l'auteur gallois, il y a des sacrements du mal et des sacrements du bien, et ces derniers sont au centre de *A Fragment of Life* (1904) et « *The Holy Things* » (1908), par exemple. Dans ces deux textes, Londres se métamorphose également aux yeux des protagonistes, mais la ville qui apparaît sous le voile des rues grises est d'une beauté ineffable. Dans *A Fragment of Life*, l'initié qu'est devenu Darnell écrit un poème où la cité métamorphosée devient le sanctuaire du Graal :

When on the trees the wind is borne
 I hear the sound of Arthur's horn
 I see no town of grim grey ways
 But a great city ablaze
 With burning torches, to light up
 The pinnacles that shrine the Cup
 (*A Fragment of Life*, 172)

- 17 Comme l'a souligné Peter Ackroyd, Londres est dans l'œuvre de Machen un *temenos* où peuvent se tenir des cérémonies très différentes, « *a sacred place with its own joyful and sorrowful mysteries* » (cité par Freeman 141). Londres peut donc être une ville sainte, telle Sion, à laquelle elle est comparée dans *A Fragment of Life*, ou une ville infernale, le pandémonium de *The Hill of Dreams*. Le dédale des rues peut être un labyrinthe enchanté (« *an enchanted maze* » dans *A Fragment of Life*, 168) ou une horrible prison, comme dans *The Hill of Dreams*. Pas de juste milieu, donc, peut-être parce que, comme le souligne le personnage de Lucian Taylor, l'artiste a horreur de la médiocrité.

BIBLIOGRAPHIE

MACHEN Arthur, « The Hill of Dreams » (1907), *The Great God Pan and The Hill of Dreams*, Mineola, NY : Dover, 2006.

MACHEN Arthur, « The Inmost Light » (1894), « The Shining Pyramid » (1895), « The Three Impostors » (1895), *The Three Impostors and Other Stories*, ed. S. T. Joshi, Oakland, CA : Chaosium, 2001.

MACHEN Arthur, « The White People » (1902), « A Fragment of Life » (1904), *The White People and Other Stories*, ed. S. T. Joshi, Oakland, CA : Chaosium, 2003.

MACHEN Arthur, *Far Off Things*, New York : Knopf, 1922.

MACHEN Arthur, *The London Adventure ; or, the Art of Wandering* (1924), London : Village Press, 1974.

Sources secondaires

CARON Évelyne, « Structure et organisation de quelques thèmes dans les œuvres d'Arthur Machen », *Littérature* 8 (décembre 1972) : 36-40.

COVERLEY Merlin, *Psychogeography*, Harpenden, Hertfordshire : Pocket Essentials, 2006.

FREEMAN Nicholas, *Conceiving the City : London, Literature, and Art 1870-1914*, Oxford : Oxford U.P., 2007.

HURLEY Kelly, *The Gothic Body : Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*, Cambridge : Cambridge U.P., 1996.

JOSHI S.T., *The Weird Tale*, Austin : U. of Texas P., 1990.

MANTRANT Sophie, « La dissolution du corps dans *The Great God Pan* (1894) et *Novel of the White Powder* (1895) d'Arthur Machen », dans Jérôme Goffette et Lauric Guillaud (éd.), *L'Imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction*, Paris : Bragelonne, 2011, p. 77-89.

MIGHALL Robert, *A Geography of Victorian Gothic Fiction : Mapping History's Nightmares*, Oxford : Oxford U.P., 1999.

PRUNGNAUD Joëlle, « Écrire la ville : Londres et Paris au tournant du XIX^e siècle », *La Ville au pluriel*, www.fabula.org/colloques/document515.php, 2007, consulté le 4 novembre 2012.

VALENTINE Mark, *Arthur Machen*, Bridgend : Seren Books, 1995.

NOTES

1. Parmi ces précurseurs, Coverley fait également figurer des auteurs tels que Defoe, Blake, De Quincey ou Stevenson, qui appartiennent à ce qu'il appelle la « tradition visionnaire ».
2. Rappelons que le sous-titre de *The Three Impostors* (1895) est « *The Transmutations* ».
3. Sur la notion d'extase, voir en particulier le texte de MACHEN intitulé *Hieroglyphics ; a Note upon Ecstasy in Literature* (1902), London : Martin Secker, 1923.

4. Voir l'introduction écrite par l'auteur en 1923 : « *I asked myself why I should not write a "Robinson Crusoe" of the soul. I resolved forthwith that I would do so ; [...] his should be a solitude of the spirit, and the ocean surrounding him and dissociating him from his kind should be a spiritual deep* » (69).
 5. Le prologue de « *The White People* » (1902) est tout entier consacré à la définition de ces deux formes.
 6. Le passage s'étend de la page 228 (« *The street was not changed* ») à la page 230 (« [...] *an efflorescence of horrible decay* ») dans l'édition utilisée ici.
 7. « Avallaunius » est aussi le nom que se choisit Machen lorsqu'il devient membre de la Golden Dawn en 1899.
 8. Le passage s'étend de la page 196 (« *he had passed through the clamorous and blatant crowd* ») à la page 200 (« [...] *every flower was a flame* ») dans l'édition utilisée ici.
 9. Sur le sujet de la décomposition, voir Kelly HURLEY, *The Gothic Body*, et notre article : « La dissolution du corps dans *The Great God Pan* (1894) et *Novel of the White Powder* (1895) d'Arthur Machen. »
-

RÉSUMÉS

Cet article étudie les métamorphoses de la capitale britannique dans *The Hill of Dreams*, en s'attardant sur la transformation de la ville en scène de théâtre flamboyante (« *fiery stage* ») sur laquelle se joue un rite orgiaque ancien. Cette transformation obéit au principe de persistance qui sous-tend toute l'œuvre de l'auteur gallois, le passé se révélant être toujours présent. Dans les récits fantastiques, le passé prend la forme d'une race primitive qui a survécu dans la campagne galloise. Dans *The Hill of Dreams*, Londres a également son « Petit Peuple » (Twylidd Teg) : la classe laborieuse. La peur du prolétariat qui hantait les esprits de l'époque est ainsi exprimée dans un langage typiquement machénien.

This article examines the many metamorphoses of London in *The Hill of Dreams*, dwelling in particular on its transformation into a 'fiery stage' upon which an ancient orgiastic rite is played out. This transformation is part of the thematic thread of 'persistence' that runs throughout Machen's work, the past persisting in the present. In the supernatural tales, the past is embodied in a primitive race of horrifying creatures who have survived in the Welsh countryside. In *The Hill of Dreams*, the Little People (Twylidd Tweg) undergo a metamorphosis, as it were, appearing in the guise of the labouring classes. Fear of the proletariat is thus expressed in a typically Machenian idiom.

INDEX

Mots-clés : psychogéographie, vision, métamorphose, vestiges, anachronisme, mythologie celtique, mystique, symboliste

Keywords : psychogeography, metamorphosis, anachronism, Celtic mythology, mysticism, symbolist

AUTEUR

SOPHIE MANTRANT

Sophie Mantrant is a Senior Lecturer at the University of Strasbourg, where she teaches British and American literature. She wrote a doctoral thesis on the representation of children in ghost stories and her research interests are centred on fantastic literature, with a particular interest in the late 19th century. She has published a number of articles on gothic and fantastic texts and is currently writing a study of Arthur Machen's fiction.

Sophie Mantrant, agrégée d'anglais, est maître de conférences à l'université de Strasbourg, où elle enseigne la littérature (britannique et américaine). Ses recherches portent principalement sur la littérature fantastique, à laquelle elle a consacré sa thèse de doctorat, ainsi que plusieurs articles. Elle travaille actuellement sur l'œuvre de l'auteur gallois Arthur Machen.